‘Bedenkingen bij spontaneïteit. Over Cobra en de experimentele poëzie’

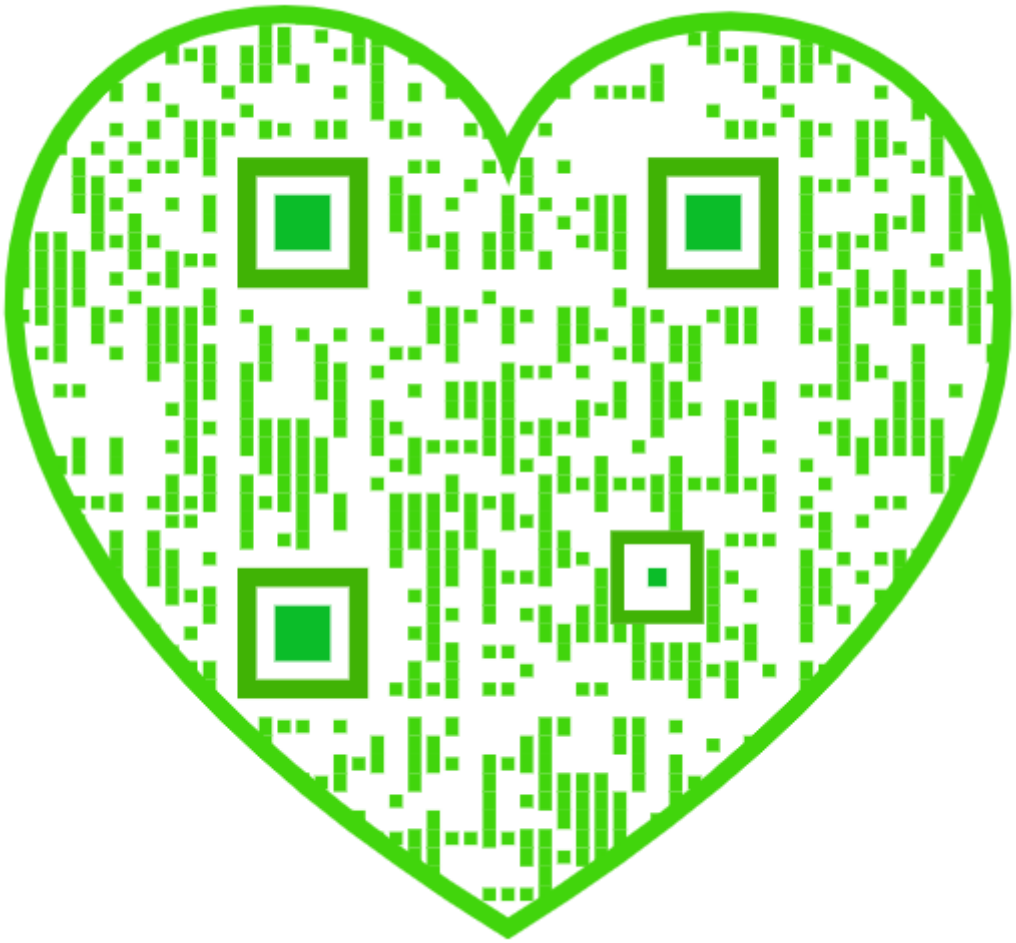
C.W. van de Watering

bron
C.W. van de Watering, ‘Bedenkingen bij spontaneïteit. Over Cobra en de experimentele poëzie.’ In: *De Revisor* 6 (1979), afl. 6, p. 45-55.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/wate005bede01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Bedenkingen bij spontaneïteit
Over Cobra en de experimentele poëzie

C.W. van de Watering

Men kent - wellicht - de grap die Kouwenaar in zijn inleiding op de bloemlezing *Vijf 5 tigers* uithaalde om de moeilijke toegankelijkheid van experimentele gedichten te relativeren. Hij citeert daartoe uit ‘een literaire beschouwing’ de volgende passage: ‘Er zijn onder de nieuwere dichters, die zo vreemd met de taal omspringen, dat men hun zinnen vaak moet ontleden om te kunnen begrijpen wat ze willen zeggen: ze schijnen kunstjes met de taal te doen. Er zijn er zelfs, die men in 't geheel niet kan verstaan...’ Pas daarna vertelt Kouwenaar dat het hier niet gaat om een uitspraak naar aanleiding van Vijftiger poëzie, maar om een die betrekking heeft op de Tachtigers. En hij voegt daaraan toe: ‘Ik wil hier maar mee zeggen, dat het verwijt van onverstaanbaarheid, van duisterheid niet eerst met de moderne, z.g. hermetische kunst in de wereld is gekomen. Men heeft altijd moeten wennen aan een “nadere wijze” van zeggen, van zien, van waarnemen in een evoluerende wereld.’[1]

Zonder iets af te doen aan de juistheid van de stelling als zodanig, kan men - 25 jaar na dato - vaststellen dat het nog niet erg lukken wil met dat wennen aan de nadere wijze van zeggen. Het ziet er, integendeel, naar uit dat, mét het tot geschiedenis worden van de poëzie der Vijftigers, ook de duisterheid ervan in de historie zal worden bijgezet. Maar dat laatste ‘historisch worden’ betekent dan niet, dat de duisterheid is achterhaald en vervangen is door iets anders (helderheid bijvoorbeeld, of doorzichtigheid), maar dat de Vijftiger poëzie met-duisterheid-en-al de geschiedenis ingaat. Men kan dat toejuichen of betreuren, de literair interessante vraag is, of die ontoegankelijkheid nu een intrinsieke eigenschap is van experimentele poëzie (dan is haar in duisterheid verdwijnen in overeenstemming met haar aard, en dus terecht), dan wel of er ook meer externe factoren zijn, die ertoe hebben bijgedragen dat deze poëzie als ontoegankelijk is gaan, of blijven gelden, terwijl ze dat naar haar aard niet, of minder is dan algemeen wordt aangenomen.

Ik meen dat het laatste het geval is: er zijn omstandigheden en oorzaken aan te wijzen, op grond waarvan men met een beetje overdrijving kan zeggen, dat het lezend publiek - over het niet-lezend publiek kunnen we het uiteraard niet hebben - niet, of slecht, geleerd heeft om op een enigszins adequate manier met deze poëzie om te gaan. Eén van de oorzaken, misschien wel de hoofdoorzaak, is de ‘liaison’ die de experimentele poëzie vanaf haar geboorte gehad heeft met COBRA, en een, daaruit voortgekomen, *verkeerd begrepen* spontaneïteit. In het hiernavolgende wordt deze steling nader uitgewerkt en toegelicht.

De Nederlandse experimentele poëzie van de jaren vijftig heet gebakerd te zijn door de schildersbeweging COBRA en, eerder nog, door de eraan voorafgaande, eveneens schilderkunstige *Experimentele Groep in Holland*. Aan het feitelijk verband hoeft niet getwijfeld te worden. Om slechts twee van de feiten te noemen: de drie dichters die als kernfiguren van de beweging van Vijftig beschouwd moeten worden, Elburg, Kouwenaar en Lucebert, zijn lid geweest van de Experimentele Groep en, zij het

zeer tijdelijk, ook van COBRA; de term ‘experimenteel’, die zo vast verbonden is gebleven aan de Vijftiger poëzie, is van schilderkunstige oorsprong, en heeft daar een voorgeschiedenis die nog aanzienlijk verder teruggaat dan de genoemde Experimentele Groep. (De wijze waarop de term is overgegaan van het schilderkunstige naar het literaire, en daar voornamelijk misverstaan is, is een verhaal apart, hoewel het gedeeltelijk parallel loopt met wat hier als ‘verkeerd begrepen spontaneïteit’ aan de orde is. De geschiedenis van de term ‘experimenteel’ moet nog geschreven worden.)

Eén van de hoofdkenmerken van de experimentele schilderkunst van COBRA is spontaneïteit, in het bijzonder de spontane omgang met het materiaal. De schilders distilleerden hieruit zelfs een eigen variant van het (politiek) materialisme, namelijk ‘een letterlijk materialisme [...] waarbij de materie als actieve partner in het scheppingsproces werd ervaren.’[2] Nauw hiermee verwant is hun opvatting dat de spontane scheppingsdaad, het proces van het maken zelf, belangrijker is dan het resultaat. In de conceptie van het *Manifest* van Constant Nieuwenhuys is deze vorm van materialisme onmiddellijk gekoppeld aan suggestiviteit. ‘De scheppende gedachte [...] is een reactie op een ontmoeting van de menselijke geest met de ruwe materie, die haar de vormen en ideeën suggereert. [...] Een suggestieve kunst is een materialistische kunst,

omdat slechts de materie de creativiteit tot werkzaamheid aanzet [...].'[3]

De 'onbelemmerde invloed van de materie op de scheppende geest' geldt niet alleen voor de maker van kunst in het proces van maken, maar ook voor de beschouwer ervan, die - programmatisch - in dat proces wordt betrokken: 'Aangezien wij het activeren van de scheppingsdrang [i.e. bij de beschouwer; C.W.] als de voornaamste taak van de kunst zien, [...] zullen we streven naar een zo materieel en dus zo suggestief mogelijke werking.'[4]

Zonder nu theorie en program te verwarren met de realisering ervan in de praktijk, kan gezegd worden dat in minstens één opzicht de COBRA-schilders in hun opzet zijn geslaagd. Op zijn eenvoudigst gezegd: zij hebben grote delen van het publiek (niet het volk, zoals zij zegden te beogen) leren kijken op de manier waarop zij wensten te schilderen. Appel en de zijnen kunnen aanvankelijk nog zoveel aanstoot gegeven hebben, op den duur heeft wel degelijk de gewenning plaatsgevonden aan hun wijze van schilderen, hún 'nadere wijze van zien, van waarnemen', om het in de eerder geciteerde woorden van Kouwenaar te zeggen. We hebben geleerd, experimentele schilderkunst 'op ons af te laten komen' en 'te ondergaan' zonder te vragen of te zoeken naar ideeën, bedoelingen en naar 'wat het voorstelt'. De beschouwer heeft de 'onbelemmerde invloed van de materie op de scheppende geest' toegelaten, is gevoelig gebleken (geworden) voor de suggestiviteit van het materie-schilderen, en heeft in zijn 'vrij interpreteren' deel aan het creatieve proces.

De parallellen met gangbare opvattingen over, en gepropageerde houdingen ten opzichte van, experimentele poëzie springen te voorschijn. Ook die poëzie moet je volgens velen, nog meer dan traditioneler poëzie, ondergaan en aanvoelen in plaats van haar te willen begrijpen. Ze is spontaan geschreven, wat wordt geïnterpreteerd als: voornamelijk of uitsluitend op basis van associatief taal- en beeldgebruik, en daarom dient ook de lezer te varen op het kompas van zijn associaties. Iedereen mag in een gedicht lezen wat hij wil, want dat is zijn aandeel in het creatieve proces. Alle interpretaties van een gedicht zijn even geldig, omdat dè interpretatie toch niet is vast te stellen.[5]

De parallellen zijn in mijn ogen misleidend en voor een deel zonder meer onjuist. Wie tégen de stroom van deze conventies, die al bijna consignes zijn geworden, in durft te gaan, en bij een experimenteel gedicht langer stilstaat dan nodig is om

het aan te voelen of te ondergaan, die stuit op heel andere dingen. Die ontdekt bijvoorbeeld een zo frequent 'bewust' en systematisch uitbuiten van de meerduidigheid van woorden en zinsconstructies (wat iets anders is dan: je kunt er álle kanten mee op), dat de gedachte aan spontaneïteit het al snel moet afleggen tegen de indruk van opzettelijkheid.

Voor een deel kan dit verschil tussen 'theorie' (hier in de zin van: gangbare opvatting) en concrete leeservaring worden toegeschreven aan het verschil tussen produktie en receptie: iets kan heel goed spontane vinding van de dichter zijn, en toch bij de lezer de indruk van opzettelijkheid wekken. Maar als enige of laatste verklaringsgrond is dit m.i. ontoereikend. Er moet wel degelijk ook aan de kant van de produktie gecorrigeerd worden, in die zin dat correcties moeten worden aangebracht op een naïef begrepen spontaneïteit.

Om op dit punt mijn betoog niet in de ijle lucht van de abstractie te laten zweven, geef ik eerst een voorbeeld met enige uitwerking. Ik kom bij Lucebert de volgende strofe tegen:

> onze vrede is een huid van vlammen
> onze vreugde is een huis vol vuur
> onze aandacht is kappen op valken
> een opengespalkte angel is ons inzicht[6]

Men moet inderdaad even langer naar deze strofe kijken dan het lezend oog mogelijk gewend is, om te zien, hoe ingenieus al meteen de twee beginregels zijn 'geconstrueerd'. Het gelijk verlopen van de zinnen zorgt samen met de woordherhalingen, die tevens klankherhalingen zijn (*onze/onze; is/is; een/een*), en klankherhalingen in niet-herhaalde woorden (*vrede/vreugde; huid/huis; van/vol; vlammen/vuur*) voor een bijna volmaakte parallellie. Een beetje technisch geformuleerd komen de woorden *vrede* en *vreugde*, in dit gedicht, met elkaar overeen in (1) plaats in de regel, (2) plaats in de zin, (3) syntactische functie, (4) woordklasse (inclusief getal), (5) beginklanken, (6) eindklanken, (7) aantal lettergrepen, en (8) semantisch register. Met het laatste bedoel ik, dat de woorden *vrede* en *vreugde* niet alleen beide abstracta zijn, maar voor wat hun betekenis betreft ook overigens nauw met elkaar zijn verbonden; ze behoren tot één woordveld. Een soortgelijke opsomming van gemeenschappelijke eigenschappen kan gegeven worden voor *huid* en *huis:* Alleen overheerst hier de vormovereenkomst (één letter/klank verschil) de semantische verwantschap, omdat het behoren tot één semantisch register niet bij voorbaat gegeven is. (Maar - zou men interpreterenderwijs kunnen zeggen - het wordt *door de parallellie* van deze regels *geconstitueerd:* in en volgens deze regels worden *huid* en *huis* tot vergelijkbare grootheden gemaakt, het één is tot op zekere hoogte het ander.) Bij *vlammen* en *vuur* liggen de overeenkomsten weer gedeeltelijk anders: minder formele, meer semantische overeenkomst dan bij *huid/huis*.

Vóór ik inga op de betekenis van de uitingen als geheel, loop ik eerst even door naar de volgende regels. Regel 3 zet de parallellie gedeeltelijk voort, dat wil zeggen: de zin als zinsconstructie verloopt nog op dezelfde manier, maar 'verticale' gelijkheden zijn er duidelijk minder dan tussen r. 1 en r. 2. Nog een regel erbij, en we zien dat het parallellisme definitief doorbroken is. Maar helemaal losgelaten is de grondconstructie niet; er vindt een omkering plaats. Na driemaal: onze x is een

y, staat er nu: een y is onze x. Door de omkering kan iets aan onze aandacht ontsnappen, dat we waarschijnlijk wel gezien zouden hebben, als het parallellisme was voortgezet. Als ik - louter ter verduidelijking - de omkering even ongedaan maak, dan komt er te staan:

> onze aandacht is kappen op valken
> ons inzicht is een opengespalkte angel

Dat is misschien minder fraai, maar doordat *aandacht* en *inzicht* nu onder elkaar staan, wordt zichtbaar(der) dat deze woorden zich tot elkaar verhouden op ongeveer dezelfde manier als *vrede* en *vreugde*. Beide hebben twee lettergrepen, beide beginnen met een klinker gevolgd door -n-, beide eindigen op -cht; in beide woorden is de klinker van de eerste lettergreep dezelfde (op de lengte na in een van de twee gevallen) als in de tweede: *aa*n-d*a*cht, *i*n-z*i*cht. En ook deze twee woorden liggen voor wat hun betekenis betreft in dezelfde sfeer, ze behoren tot eenzelfde register. Ten overvloede: zoals in de regels 1 en 2 de *v*-alliteratie niet alleen verticaal werkt maar ook horizontaal (*v*rede-*v*an *v*lammen / *v*reugde-*v*ol *v*uur), zo krijgt de *a* van *aandacht* een voortzetting in *kappen, valken, opengespalkte* en *angel*. De *k* is aanwezig in 3 van deze 4 woorden, de *l* eveneens in 3 van de 4, de *p* in 2 (wel 3 ×), zodat, als bij toeval en terloops, het rijm *valken/opengespalkte* tot stand is gekomen.

Ik heb wat lang stilgestaan bij formele zaken, ten eerste omdat ik die als kenmerken van deze pëzie belangrijk vind (zo mogelijk nog belangrijker dan bij traditioneler poëzie), ten tweede om er iets mee aan de orde te stellen, dat ik, bij gebrek aan betere omschrijving, maar even aanduidt als: de dubbelwaardigheid ervan voor de perceptie van de lezer. Dat een lezer die deze verschijnselen over het hoofd ziet, mijns inziens een belangrijke dimensie van het gedicht ‘mist’, zal na het voorgaande duidelijk zijn. Maar hoe staat het met de lezer die er zich wél rekenschap van geeft? Het gevaar is niet denkbeeldig, dat die zich door de ‘fraaie vorm’ laat afleiden van de betekenis en de strekking. Wie zich rekenschap geeft van de ingewikkeldheid van het ‘klankspel’ zoals het in deze vier regels wordt gespeeld, kan, minstens voor een moment, de neiging krijgen te denken dat de woorden louter en alleen op grond van hun klankverwantschap bij elkaar staan, en niet - zoals gebruikelijk - teneinde een uiting-met-betekenis te constitueren. Anders gezegd: er lijkt nauwelijks ruimte over te blijven voor een betekenis van de uiting als geheel, wanneer de klankverwantschap als criterium voor de selectie van woorden zoveel plaats inneemt.

Nu is het altijd moeilijk om uitspraken te doen over veronderstelde leeservaringen van anderen, maar toch durf ik te vermoeden, ook op grond van mijn eigen beleving in dit concrete geval, dat nogal wat lezers, en zeker het merendeel van de spontaan aanvoelende lezers, de strekking van deze strofe, of op zijn minst de stemming ervan, als positief ervaren. Verantwoordelijk daarvoor lijkt mij, naast de al toegelichte 'fraaie vorm', de dubbele inzet met de woorden *vrede* en *vreugde*. Wat zal een gedicht dat zo inzet, anders bezingen dan een vreugdevolle, vredige toestand? Of worden we op het verkeerde been gezet?

Wat mij betreft, beginnen de twijfels bij r. 3. *Kappen op valken* refereert aan de valkejacht. Getrainde valken worden eerst uitgehongerd, en om te voorkomen dat ze daardoor meteen afvliegen op alles wat in de lucht beweegt, krijgen ze tijdelijk een kap over hun kop. Ze zien dus niets! Is het niet een merkwaardig soort aandacht dat via een vergelijking gekarakteriseerd wordt als: niets kunnen zien? Eenzelfde probleem rijst bij r. 4. Een angel is een scherp gepunt voorwerp, of je er nu vissen mee vangt, of het, zoals wespen en bijen, als steekwapen gebruikt. Hij is scherp om ergens in binnen te dringen. In dat opzicht is het een aardig beeld voor in-zicht, want ook dat is iets dat ergens in binnendringt, en dat beter functioneert naarmate het scherper is. We spreken ook van iemand met een scherp inzicht. Maar in het gedicht is de angel *opengespalkt*. Dat kan twee dingen betekenen. Het is een angel met weerhaken, dus met punten in tegengestelde richting die zo mogelijk nog scherper zijn, en die ervoor moeten zorgen, dat als de angel eenmaal ergens in vastzit, hij er niet, of slechts met de grootste moeite, weer uitgehaald kan worden. Of - tweede mogelijkheid - de angel is al vooraf, nog voordat hij zijn werk heeft gedaan, opengespalkt, dat is: wijd geopend en/of gespleten. In het laatste geval is het al helemaal duidelijk dat het ding niet deugt voor datgene waarvoor het bestemd is. Maar ook in het eerste geval is er sprake van een twijfelachtig soort inzicht. Een inzicht dat zo vast zit - met weerhaken - dat het niet meer los te krijgen is, is geen optimaal soort inzicht, lijkt mij. Ik wijs er terloops op, dat *opengespalkte* ook nog op andere wijze kan bijdragen aan de gerezen twijfel. Spalken kun je van alles en nog wat, maar openspalken kun je volgens het woordenboek eigenlijk maar twee dingen: een varken - voornamelijk bij huisslacht, fraai door midden gesneden/gehakt op een ladder opengelegd/opgehangen - en ... ogen: de ogen openspalken. Dat doe je vooral van verbazing, schrik of verbijstering. Zodat opengespalkte ogen ongeveer het tegendeel betekenen van inzicht. (N.b. De notie 'ogen/zien' is 'ondergronds' al aanwezig in *kappen op valken*.) De gerezen twijfels kunnen aanleiding zijn om terug te kijken naar de beginregels. Is een *huid van vlammen* eigenlijk wel zo vredig? En *een huis vol vuur* een *vreugde?*. Lucebert zich ontpoppend als pyromaan?

Ik zal de vragen niet beantwoorden, of beslissingen forceren. Ik heb alleen willen wijzen op de *mogelijkheid* om deze strofe ook te lezen als (globaal): onze vrede ís helemaal geen vrede, onze vreugde is helemaal geen vreugde, onze aandacht is op zijn zachtst gezegd een merkwaardig soort aandacht, en met ons inzicht is het al niet veel beter gesteld. Voor deze 'negatieve strekking' zijn nogal wat aanleidingen en argumenten; in ieder geval genoeg om er de (veronderstelde) positieve lezing van de spontane lezer aardig mee te ondermijnen. (Als mijn *mening*, dus zonder gedetailleerde argumentatie, want daar zou de rest van het gedicht bij betrokken moeten worden, als mening wil ik wel kwijt, dat mijns inziens de positieve en de

negatieve strekking beide aanwezig zijn, voortdurend met elkaar in de clinch liggen en elkaar onderuit proberen te halen; en dat in dat conflict de eigenlijke strekking is gelegen: die van een drempel-situatie, een labiel evenwicht dat steeds wordt verstoord, maar als ‘kritische situatie’ nooit echt wordt opgeheven.)

Een voorbeeld als het hier uitgewerkte laat meer dan één interessante conclusie toe, maar ik licht er die ene uit, die van belang is voor de hoofdlijn van mijn betoog: van een naïef opgevatte spontaneïteit is hier van géén kant sprake. Van de kant van de dichter niet, en niet aan de kant van het scheppingsproces. En zelfs al zou een constructie als deze spontaan tot stand zijn gekomen - wat bijna ondenkbaar is - dan nog geldt voor de lezer, dat spontaan aanvoelen en intuïtief ondergaan hem niet ver zullen brengen, of op zijn best op de verkeerde plaats.

Er is, met andere woorden, een discrepantie tussen datgene wat ik bij een beetje goed kijken aantref in een gedichtfragment als het behandelde enerzijds, en anderzijds die hele ‘theorie’ gebaseerd op spontaneïteit en spontane scheppingsdaad, en - als pendant daarvan voor de lezer - het spontane aanvoelen en ondergaan. Op grond van veel meer voorbeelden (er volgen er straks nog enkele) kan gesproken worden van een zo systematisch gebruik van - in taalkundige termen - polysemie en ambiguïteit, dat daarachter een grote mate van opzettelijkheid verondersteld mag, nee, móet worden. Die opzettelijkheid, zowel in de vorm van pre-meditation als in die van afterthought, is in strijd met de veelgenoemde spontaneïteit.

Ik zou de tegenstelling niet zo ver durven aanscherpen, als ik er niet ook een verklaring voor meende te kunnen aandragen. De hoofdmoot van die verklaring ligt hierin, dat minstens één fundamenteel verschil tussen schilderkunst en ‘woordkunst’ over het hoofd wordt gezien, als de parallellen worden getrokken op de wijze als ik hiervóór heb geschetst. Een ander, kleiner deel van de verklaring ligt in een minder naïef begrepen spontaneïteit. Voor beide moeten we terug naar het COBRA-program en de daarin vervatte ‘spontane omgang met het materiaal’.

Lucebert en het schilderij uit de film

Ook al in het schilderkunstige is met betrekking tot spontaneïteit zo niet iets af te dingen, dan toch een kanttekening te plaatsen, die een al te naïeve voorstelling ervan moet corrigeren. Ik doe dat aan de hand van een voorbeeld dat mij in dit verband bijzonder illustratief lijkt.

In Johan van der Keukens *Een film voor Lucebert* (1967) komt een lange sequentie voor, waarin men Lucebert aan het werk ziet bij het maken van een groot schilderij. Staande voor een bijna wandgroot doek begint hij te schilderen. Ik heb geen enkele reden om eraan te twijfelen dat dit spontaan gebeurt, in die zin dat hij begint zonder vooropgezette idee of bedoeling. Vóór het doek vol is, gebeurt er iets: ergens rechts op het doek ontstaat iets dat afwijkt van het tot dan toe geschilderde. Dat nieuwe gaat vervolgens het al geschilderde overwoekeren: er wordt overgeschilderd, veranderd, uitgewist, wéér overgeschilderd enz., enz. En dat niet op details, maar voor wat de hele voorstelling betreft. Niet twee of drie keer, maar naar schatting een kleine 40 keer. De kijker naar de film ziet zo'n 40 schilderijen ontstaan en weer verdwijnen.

Wat zegt dit over spontaneïteit? Niet alles, maar wel iets. Om misverstand te voorkomen: ik beschouw dat veranderen en overschilderen op zichzelf ook nog als vormen van spontaneïteit. Maar ik teken tegelijk aan, dat als er 30 of 40 keer veranderd wordt, er sprake is van een ander soort spontaneïteit dan bij de eerste opzet. Het is geen mindere, maar een ander *soort* spontaneïteit. Het is een spontaneïteit die op een of andere manier, door een of ander mechanisme, geconditioneerd wordt, gestuurd wordt, onder een bepaalde controle wordt gebracht. Wat dat mechanisme is, weet ik niet, maar als ik een gok zou moeten wagen, dan zou ik zeggen dat het het schildersoog en de schildershand zijn, waarin vooral veel talent verborgen is.

Het voorbeeld is nog op een andere manier illustratief. Voor COBRA was - zoals ook hiervóór nog eens is vermeld - de spontane scheppingsdaad, het proces van het maken, belangrijker dan het resultaat. Ik kan daar helemaal niets tegenin brengen, althans niet voor wat de *maker* betreft. Voor hem kan het best zo zijn. Maar ik als waarnemer (niet van dat ene gefilmde schilderij waarvan ik toevallig het ontstaansproces een beetje heb kunnen gadeslaan, maar als waarnemer van elk ander schilderij) ik als kijker krijg niet die 39 weg-geschilderde schilderijen te zien, maar alleen dat 40ste, waaraan tenslotte de maker toch zoiets als zijn fiat heeft gegeven, al was het alleen al door op te houden met te veranderen. Met andere woorden: voor

de ontvanger in het communicatieproces waarvan een schilderij toch ook deel uitmaakt, voor die ontvanger kán helemaal niet gelden, dat het proces van maken belangrijker is dan het resultaat, want het enige wat hij kent, het enige wat hij kán kennen, dat is dat resultaat.[7]

Ik keer opnieuw terug naar ‘de spontane omgang met het materiaal.’ In de theorie[8] was dat parool niet zo naïef of primitief als vaak wordt gedacht, en als gesuggereerd wordt

door de beleden verwantschap met uitingen van kinderen en met de kunst van zg. primitieven. (Die verwantschap was er ongetwijfeld, maar ze is eerder een *uitvloeisel* van de materie-opvatting dan de bron ervan.)

Spontane omgang met het materiaal was zelf de 'conclusie' uit de opvatting dat schilderen níet is het uitdrukken of weergeven van ideeën, gedachten of gevoelens, maar het - in de confrontatie met het ruwe materiaal - ópdoen van nieuwe, tot dan toe onbekende, ervaringen. (Dát is - tussen haakjes - de oorspronkelijke betekenis van 'experimenteel'.) Of in de terminologie van de geestelijke vader van COBRA, Asger Jorn: kunst is de exploratie van het onbekende, in het bijzonder de exploratie van de nog onbekende en ongekende mogelijkheden van het materiaal.[9]

Dat brengt ons bij het fundamentele verschil tussen schilderkunst en woordkunst, waar ik eerder op doelde. Het materiaal van de schilder is verf. Ook doek, kwast, tube en plamuurmes, maar toch vooral verf. Verf is van zichzelf *voorstellingloos* en eigenlijk ook betekenisloos. We zeggen bijvoorbeeld wel, dat blauw een koele kleur is, en rood een warme, agressieve kleur, en er zijn hele kleurpsychologieën (en schilderkunstige theorieën!) die nog aanmerkelijk verder gaan, maar als in dit verband het woord 'betekenis' wordt gebruikt, gebeurt dat toch in een afgeleide, figuurlijke zin. Hetzelfde geldt voor dat andere beeldmiddel, de lijn.

Het materiaal van de dichter is taal. En daar beginnen de wegen al meteen uit elkaar te lopen. Op het moment zelf dat iemand, of hij nu dichter is of niet, een woord gebruikt, 'gebruikt' hij betekenis: mét het woord zijn voorstellingen en betekenissen eenvoudig gegeven. Woorden hebben betekenissen, nog wel traditionele, conventionele betekenissen. Als je er niet iets bijzonders mee uithaalt, is taal ongeschikt om er het onbekende mee te exploreren. Taal is op de eerste plaats het medium van het bekende: dat wat we kennen en weten, daarvoor hebben we woorden en namen. En andersom: als iets een naam heeft, of er is een woord voor, dan kennen we het, we hebben het in zekere zin in onze macht. (Taalmagie is geen hersenspinsel van occultisten of andere alternatievelingen; ons dagelijks doen, denken en voelen is ermee doorregen.) Nog anders gezegd: taal ís geen *ruw* materiaal zoals ongebruikte verf dat is. Wil je met taal werken als met ruw materiaal, dan zul je het eerst ruw moeten máken. Als je wilt *starten* met betekenisloze of voorstellingloze taal op dezelfde wijze als de schilders van start konden gaan met hun voorstellingloze verf, dan zijn er in principe twee mogelijkheden:

1) je schrijft loutere klankgedichten (maar dat was in 1950 niet aantrekkelijk, omdat het eerder en consequent was uitgeprobeerd door Dada, en bij ons een beetje door Engelman; overigens heeft Hanlo, o.a. met zijn *Oote*, wel even op deze lijn gezeten); ontwikkelingen als die naar concrete en visuele poëzie zijn varianten van ditzelfde alternatief;

2) je streeft ernaar, de taal en de woorden te ontdoen van hun traditionele, hun bestaande betekenissen.

Dat laatste is niet eenvoudig. Sterker: we stuiten hier op een fundamentele paradox, die mijns inziens de grondparadox is van de echte experimentele poëzie. Je wilt een nieuwe, dat is tegelijk: een oorspronkelijker, taal creëren; die nieuwe taal is er nog niet, of niet meer; die moet je maken. Je doet dat, als dichter, in en met taal. Omdat de taal waarin je dat doet, de bestaande taal is, daarom moet je de conventies van die

taal (en dat is heel wat meer en anders dan rijm, strofebouw e.d.) tijdens het gebruik tegelijk systematisch ondermijnen.[10]

Dát is waar de Vijftigers voor stonden, als/toen zij op hún terrein iets wilden realiseren van het program van hun experimentele schilderbroeders. In hoeverre zij zich bewust zijn geweest van dit probleem, blijft hier buiten beschouwing. Onwaarschijnlijk is, dat zij het zich bewust geweest zijn 'in de termen' waarin ik het beschreven heb. Maar afgaande op hun werk, kan ik wel vaststellen dat zij er, bewust of onbewust, naar hebben gehandeld. Vooral één hoofdaspect van het experimentele taalgebruik is te verklaren vanuit de beschreven achtergrond. Het is die vorm van het systematisch ondermijnen van de conventies van taal(gebruik) die omschreven kan worden als: het tegen elkaar uitspelen van betekenissen en strekkingen. Hoe dat in de praktijk werkt, wat voor gevolgen dat heeft voor de tekststructuur, en vooral: welke instelling het van de lezer vergt, dat alles kan hier slechts summier worden aangeduid. Elke meer dan summiere aanduiding vergt de integrale behandeling van integrale teksten.

Om mijn voorbeelden enigszins te kunnen ordenen, onderscheid ik diverse niveaus van taalgebruik, waarop dat tegen elkaar uitspelen van betekenissen plaats kan hebben (woordniveau, niveau van woordcombinaties, zinsniveau en hoger-dan-zinsniveau); maar ik zeg er meteen bij, dat dat onderscheid kunstmatig is, en dat de losse voorbeelden die ik er van geef, op zijn best een eerste indruk geven van de uiteindelijke effecten. Die uiteindelijke effecten liggen op het niveau van de hele tekst, waarvan de onderscheiden niveaus een integrerend deel uitmaken, en waar bovendien het geheel meer is dan de som van de delen. Geïsoleerde gevallen, vooral op woordniveau, lijken soms niet meer dan eenvoudige woordspelinkjes.

Al bijna klassiek is Luceberts *ruimte van het volledig leven*. Het mag van mij klassiek blijven, als men zich maar realiseert dat in *volledig* de betekenissen van de samenstellende delen (vol, ledig) tegen elkaar worden uitgespeeld, temeer daar het woord in direct verband met *ruimte* wordt gebruikt. *Gewoon* is de titel van een (vroeg) gedicht van Kouwenaar[11], en daarmee lijkt niets aan de hand: gewoner kan het niet. Maar als de derde regel van dat gedicht luidt: *ik huis in een huis*, dan wordt het plotseling ingewikkeld. Het is immers uiterst ongewoon het woord 'gewoon' te gebruiken in de betekenis 'ge-woon' (van 'wonen'). Ongewoon woordgebruik wordt gedemonstreerd, uitgerekend aan het woord 'gewoon'!

De combinatie *opengespalkte angel* uit de eerder behandelde

strofe, en de combinatie dáárvan met *inzicht* mogen dienen als voorbeelden van (eenvoudige) paradoxen op het niveau van de woordcombinatie en de predicering.

Hoofdzakelijk combinatorisch, door systematisch Um- en Verstellung, is ook het 'spel' in:

> dit is kunst
> koud en dorstig te verdampen
> te verstenen van honger en hitte[12]

waarvan ik de ontleding graag aan de lezer overlaat.[13]

Op een andere manier ingewikkeld is:

> [...]
> er is de toen
> er is de thans
> nu is er een hol
> dan is er een kom[14]
> [...]

In *nu - dan* wordt een tijdverschil uitgedrukt, dat al voorbereid is door *toen - thans* in de voorgaande regels (waar het overigens als tijdverschil juist opgeheven was; niet: er wás, maar: er ís de toen). Het nu/dan-verschil wordt verder uitgewerkt in *een hol - een kom*. Daarin schuilt een contaminatie van de paren 'hollen of stilstaan' en 'komen en gaan: nu is er een (weg)hollen, dan is er een komen. Of, met *hol* en *kom* als imperatieven: nu wordt er 'hol!', dan wordt er 'kom!' bevolen. Een verschil derhalve dat net geen tegenstelling is, maar er wel dicht tegenaan ligt. Maar op een ander niveau zijn *een hol* en *een kom* synoniemen: als substantieven (voor wat *hol* betreft eventueel: als gesubstantiveerd adjectief; vgl. holle spiegel) betekenen beide 'ruimte, resp. voorwerp, met een inwaarts gebogen oppervlak'. Er worden dus twee zaken gepresenteerd die in een bepaald opzicht elkaars tegendelen zijn, in een ander opzicht equivalenten zijn van elkaar. En aangezien dat 'in één adem' gebeurt, zal de strekking van de mededeling (onder andere) wel zijn, dat tegendelen en equivalenten niet elkaars tegendeel, maar equivalent (kunnen) zijn.

Zomaar een gekke regel:

> en ook aanbidt de amoebe zijn evenbeeld[15]

(Let tussendoor weer op het klankpatroon; de woorden lijken gekozen op grond van hun klankverwantschap.) Wat is er met een amoebe dat die zijn evenbeeld zou aanbidden? Of: wat is het evenbeeld van de amoebe? Een amoebe is dat beestje waarvan elke middelbare scholier leert, dat het voortdurend van vorm verandert door uitstulping van zogenaamde schijnvoetjes; het kan elk willekeurig lichaamsdeel naar behoefte tot voetjes vormen. Het is zelfs zo - maar daar heb ik een (vreemde)woordenboek bij nodig - dat de naam van het beestje letterlijk 'afwisseling, verandering' *betekent*. Een amoebe heeft dus per etymologie geen evenbeeld. Het is zelfs niet een evenbeeld van zichzelf, want wat het zojuist was, dat

is het nu niet meer, en wat het nu is, is het het volgende moment niet meer. Het is op zijn hoogst héél *even* beeld van zichzelf. Het gaat mij in dit geval niet zozeer om een strekking (hoewel het aantrekkelijk is om te speculeren over iets als: het absoluut veranderlijke zoekt een vast punt in gelijkheid-aan-zichzelf, maar het is een illusie dat dit onveranderlijkheid zou zijn; *aanbidt* roept een religieuze sfeer op, en daarmee 'Zijn beeld en gelijkenis'!), als wel om het feit dat er een vreemde-woordenboek aan te pas moet komen, en een bijna myope kijk op woorden.

Een oud letterspel, het anagram, is oorzaak (of uitvloeisel?) van een apert geval van dubbel-lezen van een woord, en van nog een en ander, in:

> [...] met willekeur
> omkleedt de aandacht de leeuwerik[16]

Willekeur is, op de tweede -l- na, een anagram van *leeuwerik*. Niet alleen omkléédt de aandacht de leeuwerik (traditioneel symbool voor traditionele lyriek?) met willekeur (de aandacht voegt aan de leeuwerik willekeur toe bij wijze van kleed = verhulling?), maar de aandacht kleedt dus ook de leeuwerik óm tot willekeur. Er is inderdaad *aandacht* voor nodig, ook om het anagram te zien, en om *omkleedt* te lezen als vorm van omkléden én als vorm van ómkleden. De clou van het geheel is natuurlijk, dat de willekeur, die - ook blijkens de context - wordt opgevoerd als kenmerk van moderne kunst (Mallarmé's Coup de Dés!), wordt gedemonstreerd en tegelijk tegengesproken, doordat het wóórd 'willekeur' onderworpen wordt aan een anagram. Een anagram is immers zowel een toppunt van willekeur ('het doet er niet toe, in welke volgorde de letters staan') als van maniërisme of, bijna cerebrale, nauwkeurigheid (de letters moeten wel precies in die veranderde volgorde staan waarin ze een ander woord vormen - en wát voor een woord, in dit geval!). Willekeur wordt ten tonele gevoerd en 'gepropageerd' in en door middel van bewoordingen die alles, behalve willekeurig zijn.

Syntactische homonymie - in alledaags communicatief taalgebruik een stoorzender - laat zich gebruiken en uitbuiten.

Zoals in:

> waar ben ik
> waar ga ik
> wie verneemt mij
> wie neemt mij mee[17]
> [...]

Omdat de 3e en de 4e regel vraagzinnen zijn, zullen 1 en 2 dat ook wel zijn. Maar omdat en zolang het vraagteken ontbreekt, kan de eerste regel ook gelezen worden als de geïnverteerde vorm van: ik ben waar. En het is niet het een óf het ander, het is beide ineen: ik ben waar(heid), maar wat is (mijn) waarheid, wat ben ik als waarheid, ik ga 'als een ware', maar waar gaat mijn waarheid heen, wie verneemt mij (als waarheid) enz.? In de drie simpele woorden van de beginregel wordt de (eigen) waarheid geponeerd en tegelijk 'im Frage gestellt'.

De afwezigheid van leestekens, hier en elders, maakt het mogelijk om woorden, woordgroepen en hele regels op meer dan één manier tot zinnen te formeren. Het weglaten ervan was geen modegril, maar staat in dienst van de bewust nagestreefde, of toegelaten, ambiguïteit (wat iets veel concreters is dan een vaag: het gedicht staat naar alle kanten open). Op het gebied van syntactische ambiguïteit is het aantal voorbeelden dan ook nagenoeg onuitputtelijk. Daarom alleen nog een voorbeeld dat net één stapje verder gaat, doordat het gebruik maakt van een 'stijlfiguur':

> de kaarsen behoren het koren toe
> de wijsheid de schijn[18]

De eerste van deze twee regels is syntactisch niet ambigu. De tweede regel kan gelezen worden als een parallel van de eerste met samentrekking van de persoonsvorm (het verschil in getal verhindert de samentrekking niet): de wijsheid behoort (aan) de schijn toe. Speciaal de literair geschoolde lezer zal op een goed/kwaad moment misschien ook de mogelijkheid onderkennen van een chiastische schikking: de kaarsen behoren het koren toe, (maar aan) de wijsheid (behoort) de schijn (toe). Als het een conservatief literair geschoolde lezer is, zal hij er zich misschien lang het hoofd over breken, welk van de twee mogelijkheden hij moet kiezen, want dat hoort. Maar zelfs hij zal, hopelijk, tot de conclusie komen, dat er niet gekozen hóeft te worden; als het om 'toebehoren' gaat, doet het er niet zo veel toe, of A aan B, dan wel B aan A toebehoort. Voor de literaire interpretatie, die pas begint na deze taalkundige, lijkt het nuttig, Matth. 5:15 er even bij te halen, maar dan wel in een versie waarin niet een licht, maar (zoals in de Statenvertaling) 'eene *kaars*' niet onder een *koorn*maat wordt gezet, 'en zij *schijnt* allen die in het huis zijn.'

Op de wijze als hier beschreven, kunnen ook grotere tekstdelen, voor wat hun betekenis of strekking betreft, tegen elkaar worden uitgespeeld. Uiteindelijk kan een heel gedicht 'zichzelf opheffen'. Het bevat dan zoveel zelfkritiek dat het als geheel opgaat in een onoplosbare paradox.

Voorzover het voorgaande conclusies toelaat, kan de lezer ze merendeels zelf trekken. Ondanks de beperkte reikwijdte van de losse voorbeelden zal duidelijk geworden zijn, dat intuïtief aanvoelen en spontaan ondergaan op zijn zachtst gezegd een weinig adequate reactie vormen op een poëzie die zo in elkaar zit als ik geprobeerd heb aan te duiden. Waaróm ze in elkaar zit, zoals ze in elkaar zit, ook daarop meen

ik enig licht geworpen te hebben, evenals op de vraag, hoe daaromtrent misverstanden hebben kunnen ontstaan.

Voor het overige zijn conclusies voorbarig, omdat we, wat het leren lezen van experimentele poëzie aangaat, nog maar net begonnen zijn.

Eindnoten:

Dit artikel is een enigszins omgewerkte versie van een voordracht, gehouden op 3 april 1979 in het kader van een lezingencyclus over COBRA, van het Studium Generale van de Rijksuniversiteit Utrecht.

1 Gerrit Kouwenaar, 'Inleiding'. In: *Vijf 5 tigers:* een bloemlezing uit het werk van [enz.]. Amsterdam, z.j. [1955], p. 14-15.

2 Willemijn Stokvis, *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*. Amsterdam, 1974, p. 154.

3 Constant Nieuwenhuys, 'Manifest'. In: *Reflex. Orgaan van de Experimentele Groep in Holland* 1 (1948). Ongepagineerd.

4 ibidem.

5 Zo geformuleerd en bijeengezet komen ze ook op mij over als een karikatuur. Ik weet tegelijkertijd dat de werkelijkheid, bijvoorbeeld in grote delen van het onderwijsveld, voorzover daar überhaupt nog poëzie aan de orde komt, niet anders is. Een feit is, dat niet in de laatste plaats de betrokken dichters zelf hebben bijgedragen tot het postvatten van deze opvattingen. Ik ga daar niet verder op in, omdat dan de hele, theoretisch moeilijk liggende, kwestie van de al dan niet bewuste bedoelingen van auteurs aan de orde zou moeten komen.

6 Beginstrofe van een titelloos gedicht. Lucebert, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1974, p. 125.

7 Voorzover in het resultaat iets zichtbaar is gebleven van de spontane scheppingsdaad - wat wel de bedoeling was, maar wat toch bijna alleen *indirect* gerealiseerd kan worden - is het door mij gestelde te ongenuanceerd. Mogelijk komt ook, nu ik zelf een film ter sprake heb gebracht, bij sommige lezers die andere film over een COBRA-schilder in gedachte, namelijk die van Jan Vrijman over en met Karel Appel. Dat Appel daarin inderdaad op het oog als een wilde tekeer gaat, lijkt mijn voorstelling van zaken te weerspreken. Als men echter die film in het geding brengt, moet men zich ook afvragen, hoeveel dáarin gebeurt 'pour épater le bourgeois'. Men kan ook denken aan de anekdote die met deze film verbonden is. Die anekdote wil, dat Appel na afloop van de opnamen, op het moment dat Vrijman zijn apparatuur inpakt, zegt: 'Zo, en nou ga ik eens lekker schilderen.' Ook als het verzonnen is, is het een mooie tegenhanger van 'ik rotzooi maar een beetje an.'

8 Ik sluit mij, voor wat het gebruik van de term 'theorie' betreft, aan bij Emmens en De Jongh die van esthetische theorie spreken bij 'elke verbalisatie van willekeurig welk kunstgevoel of kunstbegrip'. (J.A. Emmens en E. De Jongh, 'De kunsttheorie van COBRA, 1848-1948'. In: *Simiolus* 1 (1966-1967), p. 51.) In die zin is zeker de wijze waarop COBRA wars was van theorie, een theorie.

9 Zie voor een beredeneerde samenvatting van Asger Jorns *Held og hasard* (1953) de bijdrage van Paul Barendregt in: *COBRA*. Een uitgave van Buro Studium Generale van de Rijksuniversiteit Utrecht. Utrecht, voorjaar 1979, p. 30-38.

10 Vergelijk: Paul Rodenko, 'De experimentele explosie in Nederland. Context en achtergronden van de experimentele poëzie.' In: *De Gids* 140 (1977), p. 468-477, 568-579 en 721-740; passim, in het bijzonder p. 578/579.

11 Gerrit Kouwenaar, *Achter een woord*. Amsterdam, 1953, p. 31. Ik dank dit voorbeeld aan Paul Barendregt te Amsterdam.

12 Lucebert, *Verz. ged.*, p. 53.

13 Zie voor enkele suggesties mijn *Met de ogen dicht; een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poetica*. Muiderberg, 1979. p. 62-68.

14 ibidem, p. 15.

15 ibidem, p. 184.

16 ibidem, p. 189.

17 ibidem, p. 15.
18 ibidem, p. 111.